

Capítulo 12

Projectos editoriais e contradiscursos: livros ilustrados & fotolivros, 1940-1960*

Apresentação

Este ensaio trata de um pequeno mas importante conjunto de projectos editoriais das décadas de 40 a 60 do século passado que veicularam então discursos textuais e visuais marcados por uma posição diversa e adversa à propaganda do Estado Novo, ao mesmo tempo que combinavam em graus distintos o texto com a fotografia. Em suma, tais projectos, necessariamente raros até ao fim da ditadura, manifestam-se como contradiscursos, isto é, são implícita ou explicitamente críticos do discurso dominante do regime ditatorial. É de notar que estes três contradiscursos foram todos eles editados em fascículos de modo a espaçar no tempo o custo tanto da produção como da aquisição de obras caras.

Em Portugal, as edições em fascículos ilustrados com fotografias tinham-se tornado relativamente frequentes a partir da década de 30, já durante o Estado Novo: por exemplo, obras de escritores profissionais, como Raúl Proença (1884-1941), regressado do exílio, ao lançar em 1932 as *Estradas de Portugal* em nove fascículos com cerca de 1000 fotografias de paisagens e edifícios do país, ou do romancista Ferreira de Castro (1898-1974), ao publicar *A Volta ao Mundo* em fascículos abundantemente ilustrados (1944).

* Artigo desenvolvido no âmbito do projecto de investigação FCT, *Fotografia Imprensa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)* [PTDC/CPC-HAT/4533/2014], enquanto consultor do mesmo.

Figura 12.1 – Capa do 2.º fascículo das *Estradas de Portugal*.



Fonte: Raúl Proença. 1932. *Estradas de Portugal*. Porto: Livraria Lello.

A questão está por aprofundar, mas é lícito salientar o recurso a esta modalidade editorial pela generalidade dos contradiscursos veiculados

por projectos adversos ao regime ditatorial através de livros fortemente apoiados na fotografia impressa. Com efeito, esta modalidade constituía uma solução para a questão do financiamento deste tipo de obras dispendiosas através de prestações que repartiam o investimento ao longo do tempo. Esta prática beneficiava também do facto de obras de natureza contradiscursiva terem maior facilidade de escapar à censura, pois não eram distribuídas nas livrarias, mas sim adquiridas directamente por compradores individuais que, entretanto, iam pagando uma obra cara em fracções. Caso estes projectos fossem interrompidos pela censura, o editor e os leitores poupariam o dinheiro que teriam gasto se a obra tivesse sido publicada de uma só vez, colocada directamente à venda e no fim apreendida, como sucedeu muitas vezes.

Todas as obras a que acabámos de nos referir, desde as de Raúl Proença e Ferreira de Castro até aos três grandes contradiscursos de que estamos a ocupar-nos, coincidem cronológica e culturalmente com a emergência de um número considerável de «casas editoras de esquerda», tais como as Edições Cosmos (1937), a Editorial Inquérito (1939), as Publicações Europa-América (1945) e a Livros Horizonte (1953) (Medeiros 2010). Este processo tem lugar ao mesmo tempo que aumenta o isolamento internacional do regime salazarista durante a guerra mundial e, sobretudo, após a derrota do nazi-fascismo, com o surgimento em Portugal de agrupamentos como o semipúblico Movimento de Unidade Nacional Antifascista – MUNAF (1943), seguido pelo Movimento de Unidade Democrático – MUD, autorizado em 1945, e, finalmente, com as eleições presidenciais de 1949, às quais a «oposição» tentou apresentar pela primeira vez uma candidatura.

Foi precisamente nesta conjuntura que a escritora Maria Lamas (1893-1983), perseguida pela ditadura, publicou em fascículos uma volumosa reportagem sobre as *Mulheres do Meu País* (1948-50), em resposta às medidas do regime que a proibiram de continuar a trabalhar no *Diário de Notícias* e chegou a prendê-la várias vezes. O projecto editorial de Maria Lamas conjugava, pela primeira vez, a referida modalidade da publicação em fascículos, o recurso maciço à fotografia impressa e a assunção explícita de um contradiscurso, desmistificando a propaganda salazarista sobre as mulheres portuguesas da época e assumindo abertamente posições feministas (Cabral 2017). Sem ser um fotolivro, a obra de Maria Lamas apresenta uma forte dimensão fotográfica, com mais de 1000 fotos, das quais 200 pelo

Figura 12.2 — Em legenda a esta fotografia de Júlio Vidal, publicada no seu livro, Maria Lamas denuncia o carácter precário desta imagem de possível felicidade perante o destino provável dos jovens trabalhadores, particularmente as mulheres, escrevendo: «Como quase todos os seus irmãos da gleba, tornar-se-ão cada vez mais rudes e descrentes na possibilidade de ser feliz».



Fonte: Maria Lamas. 1948. *Mulheres do Meu País*. Lisboa: Actualis, 191.

menos são da autoria da própria escritora. Esta foto-reportagem comporta, pois, um «movimento» que faz dela, como escreve a autora, um «documentário».

Dois outros projectos de dimensão e orientação com aspectos equivalentes aos de Maria Lamas serão em primeiro lugar o contradiscurso – politicamente implícito e esteticamente explícito – do hoje famoso fotolivro dos arquitectos Manuel Costa Martins (1922-1996) e Victor Palla (1922-2016), *Lisboa: Cidade Triste e Alegre* (1959), publicado igualmente em fascículos uma década depois; e poucos anos mais tarde surgiriam os dois volumes magnificamente ilustrados da *Arquitectura Popular em Portugal*, publicados pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA) em 1961, também em fascículos.

Será pois destes dois últimos projectos editoriais que trataremos daqui em diante, pois eles constituem, além do livro já estudado de Maria Lamas, as obras do período da ditadura salazarista que melhor representam as experiências contradiscursivas sustentadas em imagens fotográficas. Estas assumem – uma plenamente, como a de Palla e Martins, e outra porventura menos conscientemente, como a dos arquitectos do SNA – o valor conotativo da própria fotografia impressa. As duas obras que acabámos de citar, embora contemporâneas – pois, se a primeira foi publicada antes, a segunda já vinha sendo projectada há bastantes anos –, revelar-se-ão todavia muito diversas e até por vezes divergentes, tanto quanto à relação entre o discurso textual e o discurso fotográfico, assim como à concepção da fotografia impressa. Com efeito, esta última é basicamente «mostrativa» e «estetizante» no caso da *Arquitectura Popular*, enquanto no fotolivro de Martins e Palla ela funciona como imagem-em-movimento, que decorre virtualmente sem mais palavras além dos poemas citados, estes sim essencialmente ilustrativos.

«Uma certa maneira de ser do espectáculo do mundo»¹

O início da publicação de *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, que viria a compreender sete fascículos editados pelo Círculo do Livro, do qual

¹ Comentário de Victor Palla e Costa Martins às fotos das pp. 114-115 no «índice» da sua obra.

eram proprietários os autores, foi precedido de duas exposições – uma em 1958 na galeria do *Diário de Notícias* (Lisboa) e outra em 1959 na galeria Divulgação (Porto). De acordo com o extenso «índice» final da obra, essas exposições contribuíram, entre outras funções que tiveram, para conceber a futura montagem do fotolivro, permitindo aos autores seguir a liberdade de movimentos reivindicada por um realizador como Carl Dreyer (1889-1968) ao montar *A Paixão de Joana d'Arc*, conforme Palla e Martins comentam no «índice» a propósito das fotografias das pp. 75-76!

Figura 12.3 – Exposição de Victor Palla e Costa Martins na galeria Divulgação (Porto, 1959)



Fonte: Lúcia Marques. 2008. A construção fotográfica da imagem da cidade: a partir de *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, de Victor Palla e Costa Martins, <https://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2009/05/92-127.pdf>.

O acolhimento reservado à obra foi na época restrito, conforme se insistiu durante décadas antes de o fotolivro receber o reconhecimento internacional (Badger 2015) que não tivera em Portugal. Não deixou, contudo, de receber respostas positivas na altura por parte de críticos ligados ao cinema e ao movimento dos cine-clubes, como Ernesto de Sousa (1921-1988), que não só saudaram a obra com entusiasmo, como a erigiram em modelo daquilo que deveria ser feito no futuro (Pomar 2008). Coisa que esteve afinal longe de acontecer

(Pomar 2011), o que mostra as dificuldades dos projectos culturais antifascistas e aponta no sentido da evolução mais recente do regime e da própria oposição, concretamente o início do eclipse do «neo-realismo».

É isto que se verifica com a eclosão da guerra colonial no começo de 1961, no seguimento da candidatura presidencial de Humberto Delgado (1906-1965) em 1958 e, posteriormente, com o «golpe de Beja» na noite de 31 de Dezembro de 1961, bem como as manifestações maciças de Maio de 1961 e 1962. É a seguir a este período, com efeito, que a corrente cultural neo-realista começa a perder a hegemonia que detinha sobre as comunidades artísticas e literárias, o que explica porventura a menor atenção prestada então ao fotolivro de Palla e Martins. Acresce, conforme Gary Badger assinalou, que o fotolivro sobre Lisboa é hoje tão apreciado pelo seu *layout* como pelas fotografias em si, às quais a inovadora paginação dos autores empresta efeitos múltiplos de visão desde que abrimos as portadas em papel amarelo, onde os telhados de Lisboa são impressos a preto granuloso.

Segue-se uma foto de página inteira a sépia à direita até, finalmente, as duas páginas de título – uma senhora de negro, à esquerda, impressa na vertical e, à direita, um gato também negro mas na horizontal – com a famosa citação de Fernando Pessoa que deu o nome ao fotolivro: «Outra vez te revejo / ... / *cidade triste e alegre*, outra vez sonho aqui / ... / Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo...», extraída do poema *Lisbon Revisited* do heterónimo Álvaro de Campos (1926). E as imagens do «documentário» prosseguem quase sem palavras com novos exercícios gráficos relativos a pessoas, tarefas e hábitos, muitos dos quais já hoje não existem, distribuindo-se as fotos por páginas inteiras, metades de página ou duas e três fotografias por página, intercaladas de folhas amarelas com impressões fortemente contrastadas.

Após mais de sessenta anos, é importante estabelecer com precisão as intenções dos autores. Se eles quisessem fazer algo de diferente, tê-lo-iam dito. Este comentário é suscitado pelas folhas iniciais da sequência evocada, às quais se seguem duas páginas abertas inteiramente ocupadas por outra mulher de preto que entreabre na horizontal uma larga cortina-mosquiteiro; e por aí fora, com novos enquadramentos das fotografias, ora reduzidas a meias páginas, ora espalhando-se por folhas que se desdobram ao longo de uma série

consagrada às crianças. A seguir, viram-se para os jovens adultos que se entregam ao «êxtase dos namorados», como escreve à guisa de comentário o poeta Alexandre O'Neill (1924-1986). E assim prossegue o «poema gráfico», como já lhe chamaram, até terminar, ao cair do dia, com essa porta de Lisboa que é o cais das Colunas.

É pois equívoco, se não destorcedor, atribuir ao livro, segundo a tardia reconstrução de um neo-realismo já então em crise, uma mensagem retrospectiva contra a «pobreza» ou contra qualquer outra coisa, conforme sucede em comentários recentes (Duarte 2013). O livro não é «contra», é a «favor»... da vida e foi neste sentido que representou, na época, um «contradiscurso». Em compensação, não é o primeiro fotolivro realizado em Portugal, pois o Estado Novo não deixou de produzir os seus com intuítos propagandísticos, mas este é o primeiro contradiscurso que subordina totalmente os poucos textos publicados (um prefácio, alguns poemas alusivos à cidade, como o de Álvaro de Campos, e o precioso «índice») às fotografias impressas de pessoas integradas no seu «quadro de existência», como escreveram os autores.

O facto de Lisboa surgir frequentemente sob modos rurais, porventura atrasados no tempo, de que é exemplo a grande foto conotada pelo poema de Orlando da Costa (1929-2016), *Feira*, a qual ocupa uma folha dupla, onde se vê uma feirante de aparência minhota rodeada de figurinhas de barro, não deixa de ser mais uma imagem verídica dos centros urbanos portugueses da época! Se há, pois, realismo, não há no quadro lisboeta aqui representado mais trabalho do que ócio e até brincadeira e namoro. E, quanto à velhice, O'Neill resgata-a de qualquer pretenso criticismo social com os seus versos: «Velhos, ó meus queridos velhos,/Saltem-me para os joelhos:/Vamos brincar?».

Conforme se poderá ler no «índice» do fotolivro, os autores explicam extensamente as intenções, as técnicas e as influências ou as convergências que experimentaram ao fazer as fotos e ao proceder à escolha de uma escassíssima minoria delas para serem impressas. Aí falam repetidamente do cinema como referência e como modelo de imagens em movimento. Nada o sugere melhor, talvez, do que os três fotogramas sucessivos de duas mulheres a conversar à mesa de um bar, publicados em banda vertical como se de uma fita de cinema se tratasse (Palla e Martins [1959] 2015, 144).

Esse «índice», com vinte páginas em letra miúda, constitui, se não um breve tratado sobre fotografia, seguramente uma reflexão aturada

sobre os métodos e os objectivos fotográficos da época em que o livro foi concebido e realizado. Neste sentido, o «índice» permite avaliar as influências que têm sido atribuídas aos autores entre tantas que eles próprios nomeiam. É importante fazer esse cotejo a fim de reflectir sobre algumas das «influências» que lhes são muitas vezes atribuídas na esteira de António Sena (Sena 1998), como, por exemplo, a exposição *Family of Man* ou fotógrafos como Robert Frank (1924-) e William Klein (1928-), mas que não são referidos pelos autores em nenhuma ocasião...

É pois com o precioso índice – na realidade, algo entre a explicação e o manifesto – que concluiremos a apresentação deste «espectáculo do mundo» que é a obra hoje icónica de Victor Palla & Costa Martins, no seguimento do estudo exaustivo de Lúcia Marques sobre os comentários dos autores acerca das fotografias (Marques 2008). Desde logo, o «índice» permite-nos identificar os dezasseis fotógrafos e os cinco cineastas efectivamente convocados pelos autores, por ordem alfabética, que vai de Avedon (1923-2004) a Weegee (1899-1968)...

No que diz respeito ao neo-realismo, há apenas duas alusões: a primeira é indirecta e diz genericamente respeito aos «parentescos circunstanciais» da foto da p. 41 com o cinema italiano da época. Quanto à citação de Federico Fellini (1920-1993) a propósito das imagens das quatro «mulheres que trabalham» (comentário às fotografias das págs. 68-69), é Fellini, e não os autores do fotolivro, quem menciona o neo-realismo – pela única vez em todo o livro – como «uma maneira de ver a realidade sem preconceitos, sem a interferência de convenções», o que não deixa de ser uma definição muito particular de um movimento tão marcadamente ideologizado como o neo-realismo.

Ao contrário da relação entre fotografia e texto que Barthes explorava então acerca da foto impressa (Barthes 1961), os autores começam a exposição das suas ideias por declarar, a propósito da foto da p. 1 (a menina inclinada sobre o beiral da janela): «Não acreditamos que as palavras possam somar (nem tão-pouco diminuir, valha a verdade) seja o que for à obra plástica, que se deve bastar e explicar por si». A fotografia é definida como arte plástica ou gráfica, mas não literária, e, concorde-se ou não, o facto é que os autores remetem o prefácio e os poemas que publicaram entre as fotografias para um remoto lugar semântico com raras implicações directas para as fotos.

De facto, tirando uma dezena ou menos de excepções, os textos pouco ou nada acrescentam às fotografias nem estas àqueles: são, se quisermos, discursos paralelos, mais do que suportes ou pretextos para as fotografias. Não é, pois, à toa que as «influências» que estão por trás das fotografias escolhidas residam algures entre a pintura e o cinema, o que é uma forma de se recusarem habilmente a «explicar» o significado das fotos e de evitar que elas sejam contaminadas por postulados ideológicos.

Superado pois o primeiro escolho, Martins e Palla perguntam a seguir: «Quais são os componentes básicos de uma boa fotografia, além do seu interesse humano?». Tal pergunta significa que o primeiro componente de uma boa fotografia é, precisamente, o reconhecimento do interesse humano! O resto são técnicas. Convocando o fotógrafo americano Richard Avedon (1923-2004), os autores confirmam que aquilo que «sempre os estimulou» foram «as pessoas, nunca – ou quase nunca – as ideias». Confirmando previsivelmente que «o automatismo [...] encontra talvez a sua expressão completa no reconhecimento do ‘momento decisivo’», os autores regressam ao mesmo tema a propósito do papel do «acaso» na fotografia para concluir, citando Cartier-Bresson: «o *momento decisivo* pode ser o produto final de longa experiência» (comentários às fotos das pp. 124-125).

Adiante esclarecem: «A presença humana que se distribui na estrutura severa desta fotografia (p. 8) foi a sua razão – não o ‘pitoresco’ do bairro antigo», concluindo, em convergência com uma observação explícita da Maria Lamas fotógrafa: «Este grupo de rapazes não está a ‘posar’, mas a conversar connosco. Foi preciso, é verdade, primeiro ‘tirar-lhes’ o retrato» (foto da p. 9)! Do mesmo modo, os autores defendem o *cropping* e a *candid camera*, ou seja, tanto o «recorte» como o «flagrante», sem regras preconcebidas... Quanto às contradições próprias do *medium*, são reconhecidas, sem que seja sempre possível superá-las, como sucede com o facto assinalado por Cornell Capa (1918-2008), para quem «observar continuamente e nunca participar não [é] humano», ou com o desejo vão de Alfred Eisenstaedt (1898-1995): «Todo o profissional deveria permanecer, no fundo do coração, um amador», que era na realidade a condição de Palla e Martins.

É no comentário dos autores às invulgares fotografias das pp. 57 a 59, a última das quais é um pormenor mais granuloso da foto anterior desdobrada entre as pp. 57 e 58, que eles melhor e mais longamente

se explicam sobre o «problema da composição do livro». Argumentam, pois, que «o ofício de fotógrafo se deve afastar muito de obter ‘bonitas’ provas isoladas, pequenos quadros de cavalete auto-suficientes... Hoje tudo tende a separá-lo desse esteticismo de ‘salon’: o novo idioma da reportagem fotográfica, as grandes revistas ilustradas, os livros documentais... O negativo é cada vez mais um passo intermédio... E o campo de experimentação, que já era considerável, alarga-se.... Talvez agora mais legitimamente ainda, porque se apoia em meios de larga comunicação e saiu dos narcisistas e das quase sempre estéreis aventuras do quarto escuro... Do fluxo do livro, do decorrer do seu tema, derivaram experiências de escolha, de ritmos, de cortes e enquadramentos, de repetições e ‘rimas’, de cores e valores»!

Os raros momentos de denotação-conotação entre texto e imagem podem ser exemplificados a propósito de algumas fotografias, como seja a única fotomontagem do livro (pp. 116-117), na qual os elementos gráficos acompanham, por assim dizer, o poema *Capital*, de David Mourão Ferreira (1927-1996); ou as fotos desligadas entre si das pp. 94 e 95 que são aproximadas por um excerto das *Dez Odes ao Tejo*, de Armindo Rodrigues (1904-1993); ou ainda a imagem singular da árvore (pp. 108-109) invocada no primeiro verso de um poema de José Gomes Ferreira (1900-1985), a qual confirma – enquanto excepção, pois trata-se de uma das quatro únicas fotos sem presença humana – a tendência geral para as «sequências sem palavras», destinadas a «conservar intacto o impulso gráfico do livro», conforme os autores defendem em comentário às fotos das pp. 98-101.

As observações finais de Victor Palla e Costa Martins a propósito das folhas de guarda do seu fotolivro explicam aquilo que eles entenderam fazer enquanto fotógrafos modernos, pedindo de empréstimo para isso uma longa citação de Irving Penn (1917-2009) acerca dos caracteres específicos da fotografia impressa, os quais constituem o interesse central deste nosso estudo:

O fotógrafo moderno encara com respeito o facto de um número da *Life* ser visto por 24 milhões de pessoas... Nunca, na história da humanidade, foi possível a alguém que se exprimisse por meios visuais comunicar com tão largo público... Na nossa época é ao fotógrafo que cabe registar da forma mais viva a existência do homem... Qualquer que seja o veículo escolhido, para o fotógrafo moderno o produto final do seu trabalho é a página impressa.

O inquérito do Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA)

Um dos primeiros usos da imagem fotográfica como elemento de sustentação de um discurso crítico, implicitamente adverso ao regime salazarista, conforme este aliás confirmou pouco depois ao proibir a publicação do 3.º volume da série, deve-se ao *Inquérito à Habitação Rural*, cujos dois primeiros volumes foram editados pelo Instituto Superior de Agronomia (Basto e Barros, 1943 e 1947; Cabral 2017). Com efeito, aquela obra usou em cada volume algumas dezenas de pequenas fotos sem presença humana e com intenções meramente ilustrativas do discurso escrito. Tratava-se de uma obra técnica animada, porém, de um «realismo científico» que acabou por funcionar, nas mãos dos autores, como um «contradiscurso», ao qual o regime não deixou de reagir pela censura. Coincidência ou não, a guerra continuava em 1943 e o regime salazarista não fora obrigado ainda a relaxar a censura, como aconteceu durante o período que mediará entre a vitória dos Aliados e o desencadeamento da «Guerra Fria», que oporia o Ocidente e a URSS no final dos anos 40, abrigando-se, por assim dizer, as ditaduras portuguesa e espanhola atrás da NATO, criada em 1949.

Não havendo relação directa evidente entre o inquérito dos agrónomos, que ficou conhecido apenas dos especialistas, e o futuro inquérito do SNA, constata-se todavia que a questão da habitação que preocupava os primeiros não é a mesma coisa que a da arquitectura. Para os agrónomos, a habitação rural é parte integrante da questão agrária e tem uma relação directa com a agricultura praticada em cada região como modo de vida; no caso dos arquitectos, a habitação rural é constituída no inquérito do sindicato como uma questão profissional de quem projecta edificações, seja no campo ou na cidade, ao mesmo tempo que foi designada como «popular», termo que exige discussão.

Como veremos, em termos arquitectónicos, rural e popular não se opõem directamente um ou outro, mas sim a urbano e a erudito, respectivamente. Assim, o «inquérito» do SNA nunca poderia ignorar as regiões rurais do país de então, onde a arquitectura era «feita pelo povo», «sem arquitectos», como reza a frase consagrada. Neste sentido, os arquitectos subordinaram-se praticamente ao espaço rural e foram forçados a conceder às expressões arquitectónicas das

diferentes culturas regionais um carácter popular genérico e por vezes ambíguo, desde os espigueiros do Alto Minho aos terraços algarvios, tão diferentes entre si e, no entanto, com funções afinal equivalentes: a secagem dos produtos agro-silvícolas!

Na realidade, mais do que aprofundar a sua pesquisa para além dos aspectos arquitectónicos, os investigadores-fotógrafos do inquérito renderam-se, por assim dizer, às teses etno-geográficas então dominantes, a saber, as escolas do antropólogo Jorge Dias (1907-1973) e do geógrafo Orlando Ribeiro (1911-1997), cujas teses procuravam conciliar as suas metodologias de investigação com a orientação ideológica prevalecente do Estado Novo acerca das manifestações artísticas ditas populares sem porem aquela última em causa...

Foi o antropólogo João Leal quem mais se debruçou sobre a pesquisa iconográfica e textual do inquérito promovido pelo SNA, na linha da sua investigação sobre as relações entre conceitos como os de cultura popular e identidade nacional, sob o título de «guerras culturais em torno da arquitectura popular» (Leal 2000, 105-223). João Leal articula a pesquisa dos arquitectos com a dos etnólogos, sobretudo os discípulos de Jorge Dias e, em particular, Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990), o qual recorreria a um terceiro conceito – «tradicional» – para designar o mesmo objecto: embora o seu livro tenha sido publicado bastante depois do «inquérito» do SNA, contém muitas fotografias e desenhos contemporâneos do «inquérito» (Oliveira e Galhano, 1992).

Existem ainda outros excelentes registos com material fotográfico e desenhos da mesma equipa, mas também só foram publicados depois do 25 de Abril. Comparando umas e outras investigações, a dos arquitectos é, compreensivelmente, muito mais superficial do que as de Veiga de Oliveira e dos seus colegas. Em compensação, o «inquérito» é extremamente valorizado por uma notável representação fotográfica das arquitecturas regionais – populares e não populares –, concebida deliberadamente para combater o conservadorismo estético do Estado Novo e a proclamada «arte popular» promovida pelo Secretariado da Propaganda Nacional e depois pelo Secretariado Nacional da Informação.

João Leal continuou, entretanto, a analisar essas «guerras culturais» ao mesmo tempo que contextualizava as noções implícitas de «popular» ou «tradicional» em relação com a «arquitectura

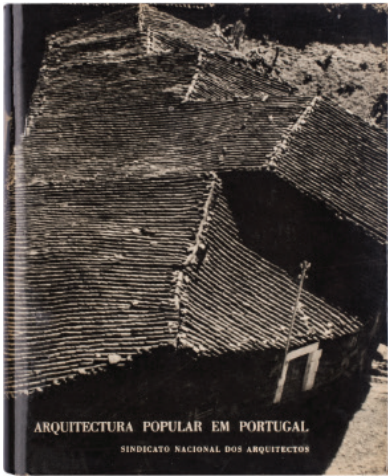
moderna». É verdade que a assimilação retrospectiva de um «novo popular» à actual arquitectura «pós-modernista», como fazem também alguns arquitectos, me parece artificial. Em contrapartida, o estudo acerca da arquitectura das regiões rurais reforça a compreensão dos elementos contradiscursivos do «inquerito» em favor dos estilos arquitectónicos que então entravam em concorrência com o Estado Novo (Leal 2008, 29-72, 2011, 68-83, e 2013, 15-25; v. também Leal 2011 e 2013).

Os promotores do «inquerito» reconheciam, pois, a necessidade de tratar essa arquitectura «popular» como «regional», conforme o projecto começou, de resto, por se intitular, e enquadraram-na efectivamente nas grandes regiões convencionais, como aliás isso nunca deixou de ser feito pelos autores de pesquisas em busca do «povo». Contudo, como João Leal também notou, havia naquela época um deslizamento constante do discurso oficial do regime para atribuir à «arte popular» um imaginário carácter «nacional» – e não meramente «regional» – que não deixou de contaminar os próprios autores do «inquerito». Daí que a apresentação das regiões agrícolas do país pelos arquitectos acabe por ser pouco mais do que descritiva e muito secundária perante a monumentalidade iconográfica da obra.

Quanto a esta última, a relação entre texto e imagem, tanto fotográfica como desenhada, é difícil de calcular devido à paginação notável mas irregular da obra, com largo uso de espaços brancos, situando-se o texto num máximo de 20% do total das 800 páginas dos dois volumes publicados em papel *couché* com o formato 21 × 28 cm. Com um número significativo de fotografias de página inteira (15 em cada volume), entre as quais se encontram algumas das melhores imagens de pessoas, bem como uma vasta série de mapas, plantas e alçados (num total de 350) e mais de 1440 fotos legendadas, isso permite-nos calcular o número de imagens dos dois volumes em perto de 1800!

Perante esta plétora de imagens de autoria não individualizada (há pelo menos uma foto do fotógrafo profissional Alvão), é de registar contudo um número considerável de fotografias dedicado a edificações «eruditas» e/ou «urbanas», incluindo casas senhoriais, igrejas e obras religiosas, bem como construções militares e cívicas, cuja relação com as habitações populares não é explicada, mas também não é meramente «mostrativa».

Figura 12.4 – Sobrecapa do vol. 1 do «inquérito» do Sindicato Nacional dos Arquitectos



Fonte: Sindicato Nacional dos Arquitectos. 1961-1962. *Arquitectura Popular em Portugal*. 2 vols. Lisboa. Créditos fotográficos Fábio Cunha.

Isto permite supor que os autores estivessem a pensar numa «arquitectura portuguesa» que temperasse, por assim dizer, o extremismo da arquitectura modernista, já então posto em causa no próprio Congresso Internacional da Arquitectura Moderna (CIAM) de 1956 (Oliveira 2011). Se a maioria de tais edificações não pode ser considerada «popular», os autores do inquérito também não esclarecem quais as relações possíveis entre elas e a arquitectura rural, a exemplo das «trocas» técnicas e estilísticas observadas, por exemplo, entre os arquitectos do Convento de Mafra e os 50 000 habitantes da região saloia que lá trabalharam durante a construção (SIPA 2019).

O projecto do «inquérito» foi defendido desde meados da década de 40 e possuía no início uma base tecno-profissional similar à dos agrónomos (Távora 1947). Porém, no caso dos arquitectos, o levantamento fotográfico da «arquitectura popular» constituía, além disso, um ingrediente estratégico da crítica crescente feita pelos nóveis arquitectos à concepção estado-novista da «casa portuguesa», que um jovem arquitecto designava com humor: o «raulismo» (André 2016), do nome do ideólogo da arquitectura nacionalista no tempo de Salazar, o arquitecto Raul Lino. O «inquérito», finalmente lançado em 1955, já tinha por trás muito material e continuou a

reunir ainda mais após a assinatura do contrato entre o sindicato e o governo, representado pessoalmente por Salazar, pormenor este que nunca foi aliás cabalmente explicado.

A abordagem dos arquitectos não possui a mesma base que a dos agrónomos nem a dos etnólogos. Daí que os arquitectos se subordinem frequentemente a debates entre modelos profissionais, ao mesmo tempo que tendem a ignorar os habitantes das regiões rurais não só no texto como na grande maioria das suas imagens. Com efeito, o inquérito do SNA não é comparável, no plano do «interesse humano» nem «social», ao fotolivro de Costa Martins e Victor Palla nem ao «documentário» de Maria Lamas. Também não é abordado o facto de o seu mostruário imagético já estar então em vias de desaparecimento em várias zonas do território nacional. No longo prazo, preservou-se sobretudo o património erudito, enquanto o denominado «vernacular», na medida em que subsistiu, foi «folclorizado», isto é, foi desvinculado da sua funcionalidade, como sucede com os famosos espigueiros do Alto Minho.

Retomado o projecto pelo arquitecto Keil do Amaral (1910-1975) enquanto presidente do sindicato, seguido aliás de um artigo muito breve de Victor Palla sobre o «lugar da tradição» onde criticava a reificação do termo pelo regime salazarista (Amaral 1947; Palla 1949), o inquérito veio a ser publicado em fascículos, comprovando a utilidade estratégica deste modelo editorial, reunindo uma dezena de milhar de fotografias, entre as que vieram a ser impressas e muitas outras que o foram posteriormente. Tanto as fotos como os textos são da autoria das seis equipas regionais, compostas por três arquitectos cada uma,² com ideias diversas, salientadas mais tarde, mas então unidos pela tentativa comum de estabelecer uma relação entre a alegada arquitectura popular e a arquitectura modernista, que os autores defendiam não só por razões estéticas, mas também por motivos corporativos e até ideológicos (Maia e Cardoso 2014).

Subjaz efectivamente – tanto ao texto como às escolhas fotográficas – uma total demarcação destes arquitectos em relação aos chamados «estilos tradicionais», incluindo a reificação «raulista» de uma pre-

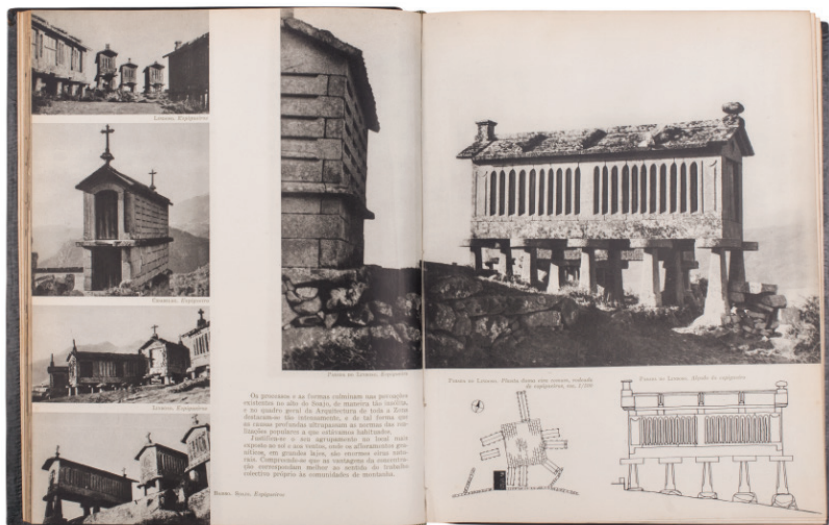
² Zona 1 – Fernando Távora, Rui Pimental e António Menéres; zona 2 – Octávio Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos C. Dias; zona 3 – F. Keil do Amaral, J. Huertas Lobo e J. J. Malato; zona 4 – N. Teotónio Pereira, A. Pinto de Freiras e F. Silva Dias; zona 5 – Frederico George, A. Azevedo Gomes e A. Mata Antunes; zona 6 – A. Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Torres.

tensa «casa portuguesa». Mais do que o proclamado carácter «popular» do inquérito e da revelação das más condições de habitação da população rural, é aquela demarcação estética que confere a este registo fotográfico das arquitecturas regionais o carácter contradiscursivo que adquiriu junto das vanguardas profissionais, exista ou não um vínculo efectivo entre «popular» e «modernista», como vem sendo discutido desde então, com sucessivas reedições da obra e estudos académicos.

Dito isto, não se pode deixar de notar que os autores têm uma tripla dificuldade em ajustar o texto às fotografias impressas. Como referimos, fica por estabelecer a relação entre as arquitecturas populares (no plural) e simultaneamente regionais e a chamada arquitectura erudita dos solares, igrejas, fortes, etc. Enquanto estas últimas edificações pendem para um padrão nacional que, por sua vez, interioriza e transmuta padrões internacionais (por exemplo, a arquitectura barroca foi «nacionalizada» ao chegar a Portugal e ainda mudaria no Brasil), já os espigueiros do Alto Minho e os alpendres das regiões nortenhas minifundiárias nada têm em comum, excepto a adaptação genérica ao meio-ambiente e os materiais localmente disponíveis, com a arquitectura popular do Alentejo latifundiário, que, por sua vez, migrou para certas áreas de Minas Gerais, no Brasil.

Por outro lado, os textos tanto adoptam uma retórica idealizada ao avaliar o «popular» como criticam energicamente a evolução «burguesa» de «mau gosto» que já então se notava nas localidades mais urbanizadas. Em suma, o *ethos* arquitectónico deixa transparecer o seu elitismo. Tanto há exemplos de retórica pretensamente popular como de elitismo cultural. Acerca das casas do Minho, os autores evocam a «poesia das coisas frustes e abandonadas» (vol. 1, 34); ou então: «Como tantos outros objectos saídos da mão do artífice popular, assim a arquitectura exterioriza o seu ser completo, a florescência da sua personalidade» (vol. 1, 54); em Trás-os-Montes deparam-se com «uma unidade que tem muito de paraíso perdido» (vol. 1, 136); ou falam de casas «ricas na pobreza dos materiais postos e repostos toscamente na verdade das suas funções e da contextura que os enobrece» (vol. 1, 138); mas também roçam o elitismo ao imaginar que «a importância poética dum forno como o de Santo André [no Barroso] é comparável à ‘Oração ao pão’ de Guerra Junqueiro» (vol. 1, 166) ou que «o trolha que maneja o pincel com mão de mestre, sem saber bem o como e os porquês da sua arte, que, felizmente, ainda lhe é ignorada...» (vol. 1, 194), etc.

Figura 12.5 — «Espigueiros do Lindoso: são hoje património intocável, mesmo que já ninguém lá ponha o milho a secar: é a supremacia da retórica estética sobre a alegada busca de funcionalidade...»



Fonte: Sindicato Nacional dos Arquitectos. 1961-1962. *Arquitectura Popular em Portugal*. 2 vols. Lisboa. Créditos fotográficos Fábio Cunha.

Com efeito, as ambiguidades deste discurso vacilam entre valores políticos e culturais vizinhos da oposição intelectual ao regime salazarista, por um lado, e convicções corporativas e ideológicas, por outro. Os autores fazem, pois, constantes julgamentos normativos, muitas vezes negativos, como quando surgem habitações recentemente construídas, exclamando: «O inimigo é a burguesia» (vol. 1, 212); «Fundão... está-se transformando num burgo anódino, como tantos outros que nada distingue nem recomenda» (vol. 1, 241; enfim, haveria «muitas terras marcadas com o selo do eclectismo e da confusão desta nossa época de profundas alterações» (vol. 1, 242)...

Por último, há algo que, embora já fosse visível na época, só em retrospectiva se pode analisar plenamente. Trata-se das diferenças entre regiões a nível sócio-económico e da respectiva adaptação às condições locais desde então para cá. Com efeito, as diferenças regionais extremas que existem entre o minifúndio minhoto e o latifúndio alentejano têm consequências que estão longe de serem apenas

arquitectónicas. A diferença porventura mais grave entre elas veio a ser o virtual desaparecimento da arquitectura popular do Norte e a sua substituição por residências de «estilo internacional», com condições habitacionais muito melhores do que antes, mas onde o abandono rural aumentava e a agricultura se reduzia!

Quanto ao Sul latifundiário, apesar da «reforma agrária» e do SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local, lançados imediatamente após o 25 de Abril, não só a arquitectura popular não desapareceu completamente, mesmo onde a região perdeu gente, como continua a marcar ainda hoje a paisagem rural. Em suma, a arquitectura popular apenas sobreviveu onde não houve virtualmente desenvolvimento, como sucedeu no Alentejo rural, tendo as casas «vernaculares» mas inabitáveis do Minho desaparecido com a emigração e o declínio demográfico do campo, apesar das intervenções do SAAL.

Ainda a propósito do Alentejo, vale a pena acrescentar que, dez anos depois do inquérito do SNA, o antropólogo José Cutileiro (1934-) publicou a sua tese de doutoramento em Inglaterra (Cutileiro 1971) com colaboração fotográfica do irmão, o escultor João Cutileiro (1937-), e do fotógrafo Gérard Castello Lopes (1925-2011). Essa colaboração traduziu-se numa escassa dezena de fotos nunca publicadas nas traduções portuguesas do livro. Como tese universitária, não se pode falar de um «contradiscorso» deliberado, mas as poucas fotos impressas *hors-texte* acabam por conferir-lhe esse estatuto devido ao olhar lançado sobre o interior alentejano da época. Na senda fotogénica de *Mulheres do Meu País* e de *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, é isso que sucede sobretudo com as fotos de Castello-Lopes, as quais exprimem visualmente aquilo que se está a passar então quando os velhos «esperam pela morte» e os jovens «se vão embora»: trata-se, por um lado, da imagem da emigração dos anos 60 e, por outro, do seu correlato que era o envelhecimento da população rural.

Já noutra ocasião comentei o inconclusivo debate sobre «tradição e vanguarda» a propósito do livro organizado por Paula André e pelo seu colega espanhol Carlos Sambricio (André e Sambricio 2016). Considerei então legítimo perguntar se a argumentação ali usada «não se arrisca a ser tomada como especulação retrospectiva e metafórica» (Cabral 2017). Ideologias à parte, a arquitectura moderna e pós-moderna fizeram-se e fazem-se contra «tradições», sem que isso impeça que outras «tradições» sejam adoptadas para servir de legitimação a novas mudanças.

Figura 12.6 – «Waiting for death». Fotografia *bors-texte* de Gérard Castello Lopes



Fonte: José Cutileiro. 1971. *A Portuguese Rural Society*. Londres: Oxford University Press.

Figura 12.7 – «Going away». Fotografia *hors-texte* de Gérard Castello Lopes



Fonte: José Cutileiro. 1971. *A Portuguese Rural Society*. Londres: Oxford University Press.

No caso presente tratava-se então de combater uma pseudo-«tradição portuguesa» e assim legitimar o modernismo, como viria a suceder com a superação deste último pelo pós-modernismo (Sarffati-Larson 1993) e, mais tarde, com a nova alternativa vernacularizante do «regionalismo crítico» (Frampton 2002) ao carácter «internacional» do pós-modernismo.

A concluir, a invocação das tradições regionais tinha então por ela, independentemente de qualquer conteúdo ideológico, algo que o movimento modernista pretendia não só resgatar como erigir em modelo: funcionalidade e veracidade. Se o conseguiu ou não, é difícil dizer. Seja como for, há hoje uma reificação evidente desse debate. É o que se verifica, por exemplo, com uma longa intervenção do arquitecto Ricardo Figueiredo (2011) na internet aquando do 50.º aniversário da *Arquitectura Popular em Portugal*. Aí são feitas, com efeito, inúmeras analogias gratuitas entre artistas e arquitectos vanguardistas e pormenores das construções nortenhas, como se a vanguarda modernista se tivesse «inspirado» nas artes tradicionais, conforme João Leal chega a sugerir (2011, 71), e não o contrário, ou seja, a retro-iluminação da tradição pela vanguarda.

Bibliografia

- Amaral, F. Keil do. 1947. «Uma iniciativa necessária». *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*. 14: 12 (Abril).
- Arquitectura Popular em Portugal*. 1961-1962. 2 vols. Lisboa: ed. do Sindicato Nacional dos Arquitectos.
- André, Paula, e Carlos Sambricio, coords. 2016. *Arquitectura Popular: Tradição e Vanguarda/Tradición y Vanguardia*. Lisboa: DINÂMIA'CET – IUL, <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/31343>.
- Badger, Gary. 2015. «City of the seven hills». In *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, eds. Victor Palla e Costa Martins. Lisboa: Pierre von Kleist Editions.
- Basto, E. A. Lima, e Henrique de Barros. 1943. «A habitação rural nas províncias do Norte de Portugal (Minho, Douro Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro)». In *Inquérito à Habitação Rural*. Vol. 1. Lisboa: Instituto Superior de Agronomia.
- Basto, E. A., e Henrique de Barros. 1947. *A Habitação Rural nas Províncias da Beira (Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa)*. Vol. 2. Lisboa: ISA.
- Batista, F. Oliveira, et al. 2012. *A Habitação Rural nas Províncias da Estremadura, Ribatejo, Alto Alentejo e Baixo Alentejo*. Vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cabral, Manuel Villaverde. 2017. «Texto e imagem fotográfica no primeiro contradiscurso durante o Estado Novo: *As Mulheres do Meu País*, de Maria Lamas». *Comunicação Pública*, vol. 12, n.º 23, <http://journals.openedition.org/cp/1970>.
- Cabral, Manuel Villaverde. 2017. «Recensão de *Arquitectura Popular: Tradição e Vanguarda/Tradición y Vanguardia*, de Paula André e Carlos Sambricio». *Cidades, Comunidades e Territórios*, n.º 35: 162-164, <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/13694>.
- Cutileiro, José. 1971. *A Portuguese Rural Society*. Londres: Oxford University Press.
- Duarte, José. 2013. «Lisboa que amanhece. Reflexões sobre *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*, de Victor Palla e Costa Martins». In *A Scholar for All Seasons: Homenagem a João de Almeida Flor*, eds. J. C. Viana Ferreira et al. Lisboa: CEAUL, 2013, 505-515.
- Figueiredo, Ricardo. 2011. «O 50.º aniversário da *Arquitectura Popular em Portugal*», <http://doportoenaoso.blogspot.com/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html> (consultado em 10-6-2018).
- Frampton, Kenneth. 2002. *Labour, Work and Architecture*. Londres: Phaidon Press.
- Lamas, Maria. 1948-1950. *As Mulheres do Meu País*. Lisboa: Actualis.
- Leal, João. 2000. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Dom Quixote.
- Leal, João. 2008. «Arquitectos, engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século xx português». In *Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008. Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos. Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*. [Porto]: Fundação Marques da Silva, 29-72.
- Leal, João. 2011. «Entre o vernáculo e o híbrido: a partir do inquérito à 'arquitectura popular em Portugal'». *Joelho.02: Revista de Cultura Arquitectónica*. Abril: 68-83.

- Leal, João. 2016. «Os arquitectos em contexto: tematizações do popular no século xx português». In *Actas do Colóquio Internacional de Arquitectura Popular*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez, 15-25.
- Maia, Maria Helena, e Alexandra Cardoso. 2014. «O inquérito à arquitectura regional: contributo para uma historiografia crítica do movimento moderno em Portugal». In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França – Sessões Simultâneas*. Lisboa: APHA, 535-546.
- Marques, Lúcia (2008). «A construção fotográfica da imagem da cidade: a partir da Lisboa: Cidade Triste e Alegre, de Victor Palla e Costa Martins». In blogue *Imagens da Cidade/Images of the City*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, FCG, www.imagens-dacidade.blogspot.com.
- Medeiros, Nuno. 2010. *Edição e Editores. O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Bertrand.
- Oliveira, E. Veiga, e F. Galhano. 1992. *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: D. Quixote.
- Oliveira, Inês. 2011. «A fotografia no inquérito da arquitectura popular em Portugal». Dissertação de mestrado, Coimbra, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra.
- Palla, Victor. 1949. «O lugar da tradição». *Arquitectura*, 2.^a série, n.º 28 (Janeiro).
- Palla, Victor, e Costa Martins. 2015 [1959]. *Lisboa: Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: Edições Pierre von Kleist.
- Pomar, Alexandre. 2008. «Lisboa: Cidade Triste e Alegre em 1959». *Blog Pintura, Fotografia, Crítica, Política Cultural*, etc., 15 de Maio, http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/lisboa-cidade-t.html.
- Pomar, Alexandre. 2011. «O neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945-1963». *Blog Pintura, Fotografia, Crítica, Política Cultural*, etc., 28 de Março, http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/03/cuf.html.
- Sarfatti-Larson, Magali. 1993. *Behind the Postmodern Façade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press.
- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA). http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SitePageContents.aspx?id=ea3b806a-045f-4f57-9c02-a47a9f2b3eed (consultado em 25/07/2019).
- Távora, Fernando. 1945. «O problema da ‘casa portuguesa’». *Semanário Aléo*, 10 de Novembro.
- Távora, Fernando. 1947. «O problema da ‘casa portuguesa’». *Cadernos de Arquitectura*, n.º 1.

